

## KÖRPER ZWECKLOS? ZUR THEATRALITÄT IN ELFRIEDE JELINEKS THEATERTEXTEN

Stefan Krammer

Universität Wien  
Institut für Germanistik

Mein Titel „Körper zwecklos?“ nimmt Bezug auf einen Beitrag über das Theater von Elfriede Jelinek, dessen Titel zufolge der Körper (auf dem Theater) zwecklos und der Sinn egal ist.<sup>1</sup> Das Fragezeichen in meinem Titel widersetzt sich allerdings diesem Postulat, fragt es doch potenziell Sinn stiftend nach der Gültigkeit dieses jelinekschen Postulats. Ist es überhaupt denkbar, dass das Theater ohne den Körper als Funktionsträger auskommt? Erweist sich nicht gerade der Körper als Signum des Theaters schlechthin? Gibt man der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte Recht, dann geht das Theater vom Apriori des Körpers aus. Der Schauspieler wird gleichsam zum zentralen Zeichen innerhalb des semiotischen Systems des Theaters und seine körperliche Präsenz bildet die *conditio sine qua non* für die Möglichkeit des Theaters.<sup>2</sup> Auch Hans-Thies Lehmann betont, dass in keiner anderen Kunstform der Körper so sehr im Zentrum steht wie im Theater. Als Anfang (nicht nur) des Theaters markiert er den körperlichen Akt und die Aktion, „als einer sich aus dem Kollektiv löste, vor es hintrat und *etwas von sich hermachte*: der Angeber, der *booster*, der seinen Körper, den vielleicht besonders schönen und starken, vorzeigt und ausstellt, sich kostümiert, von (eigenen) Heldentaten erzählt“<sup>3</sup>. Ähnlich beschreibt Jelinek diesen Vorgang des Hervortretens, des Hervorkommens des Schauspielers als einen Akt des Vordrängens und bemüht dabei einen Vergleich aus dem Bereich des Sports. Denn wie das Spitzentrio aus dem Feld der Radfahrer ausreißt, um Gold, Silber oder Bronze zu gewinnen, haben sich die Schauspieler von uns, den Nicht-Schauspielern, abgesetzt. Als „zweibeinige Kreaturen“ treten sie in Erscheinung.<sup>4</sup> Durch das Ausscheren aus der unförmigen, undifferenzierten Menschenmasse wird das Augenmerk auf die einzelnen vordrängenden Körper gelenkt.

---

<sup>1</sup> Jelineks Beitrag erschien erstmals im Heft Nummer 11 der *Theaterschrift* im Jahr 1997. Ebenso wurde er – gleichsam programmatisch für die veröffentlichten Theater Texte – in den *Neuen Stücken* abgedruckt: Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies: *Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 7-13.

<sup>2</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd.1. Tübingen: Narr 1983. S. 98.

<sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 361.

<sup>4</sup> Vgl. Jelinek: „Sinn egal.“ S. 7.

## POSTDRAMATISCHE KÖRPER

Am Anfang war im Theater also nicht das Wort, sondern der Körper. Was allerdings die kulturellen Vorstellungen von und über ihn betrifft, unterliegt er von Anfang an dramatischen Wandlungen. Im idealen Falle vermag das Theater diese Körpertransformationen zu fassen, indem es einen Raum schafft, in welchem sie artikuliert und reflektiert werden können. Wenn der Körper auf die Bühne gestellt, ja ausgestellt wird, sind ihm die kulturellen Vorstellungen von und über ihn auf den Körper geschrieben. Eine Semiotik des Theaters, die sich den unterschiedlichen historischen Körperbildern widmet, vermag auch die Verfasstheit der Körper in ihren kulturellen Erscheinungsformen zu rekonstruieren. So gilt es die Geschichte, die dem Körper eingeschrieben ist, stets mitzulesen, wenn der Körper und seine Repräsentation auf dem Theater untersucht werden.

Jelineks Postulat eines Körpers ohne Sinn und Zweck für das Theater ist demnach auch in seiner historischen Dimension zu befragen. Jelinek erhebt diese Forderung in einer Zeit, in der das postdramatische Theater die Auferstehung des Körpers feiert, und der dramatische Prozess, der sich zwischen den Körpern abgespielt hat, in einen postdramatischen Prozess überführt werden konnte, bei dem der Körper selbst als Spielfeld fungiert. Mit einer geradezu aufdringlichen Körperlichkeit rückt das postdramatische Theater die Physis des Schauspielers und seine auratische Präsenz ins Zentrum der Bühne. Die Betonung der körperlichen Materialität geht dabei auf Kosten des Sinns. Der postdramatische Körper ist nicht mehr Träger von Bedeutung, ganz im Gegenteil: er verweigert den Signifikantendienst:

Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine *Präsenz* aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, so wird seine Fähigkeit bewusst, alle Semiose zu stören und zu *unterbrechen*, die von Struktur, Dramaturgie und Sprachsinn ausgehen mögen [sic!]. Seine Anwesenheit ist deshalb stets – *Sinn-Pause*.<sup>5</sup>

Der Zusammenhang zwischen Körper und Sinn, wie ihn hier Lehmann beschreibt, veranschaulicht einerseits recht deutlich, was sich Jelinek von einem Theater verspricht, bleibt aber andererseits einer Hierarchisierung verhaftet, die Jelinek fremd ist. Bei Lehmann stehen Sinn und Körper noch in Korrelation zueinander. In der Umkehrung der Ordnungen, wie sie noch dem (logozentrischen) dramatischen Theater eingeschrieben sind, wird im postdramatischen Theater der Sinnverlust durch die Aufwertung des Körpers erreicht. Jelinek ersetzt diese Umwertung der Relation zwischen Sinn und Körper durch eine Verschiebung binär gedachter Systeme selbst und führt dadurch die doppelte Gebärde der Dekonstruktion<sup>6</sup> konsequent zu Ende. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Sinn betrifft den Körper gleichermaßen: Sinn egal, Körper zwecklos.

Die Positionen von Lehmann und Jelinek ergeben sich allerdings aus den verschiedenen Absichten, die sie mit ihren Texten verfolgen. Lehmann stellt mehr oder minder deskriptiv die Entwicklung des Theaters seit den 60er Jahren dar und fasst diese in einer Theorie des neuen Theaters zusammen, Jelinek hingegen proklamiert ihre Visionen in Bezug auf dieses Theater. Sie will ein anderes Theater, will von dem Theater, das sie bisher zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es ihr nachkommt.<sup>7</sup> Und dazu ist ihr jedes Mittel recht. Ob sie nun seicht sein möchte<sup>8</sup>, wenn sie dem Theater das Leben auszutreiben versucht, oder sozusagen mit der Axt dreinschlägt<sup>9</sup>, um herkömmlichen Theaterkonventionen in Fortsetzung avantgardistischer Praktiken aufzubrechen – letztlich sind dies alles Bemühungen, das Theater

<sup>5</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 368.

<sup>6</sup> Vgl. Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1988. S. 313.

<sup>7</sup> Vgl. Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 153.

<sup>8</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 2005. S. 157-161.

<sup>9</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984). S. 14-16.

in radikaler Weise zu verändern. Die Mittel, die sie dafür verwendet, sind freilich sehr begrenzt. Denn was Jelinek hier theoretisch verspricht, kann und wird sie allein aus ihrer Position als Schriftstellerin heraus leisten. Jelinek *macht* eben nicht Theater, sondern *schreibt* Theater. Sie bringt sich in das Theater mit ihren Texten ein, mit dem geschriebenen Wort, das angesichts der postdramatischen Wende nur mehr wenig zu sagen hat. Die Position der Wortlieferantin ist demnach eine denkbar ungünstige. Denn mit den Bemühungen einer Re-Theatralisierung des Theaters im 20. Jahrhundert wird dem literarischen Text der Kampf angesagt. Wenn es dem Theater auch nicht gänzlich gelungen ist, sich von den Fesseln der Literatur zu befreien, so hat sich zumindest die Forderung nach Theatralität in vielen dramatischen Texten des 20. Jahrhunderts eingeschrieben.

## KÖRPER-STÜCKE

Wie Jelinek diesen Entwicklungen begegnet, soll in meinem Beitrag anhand ihrer Theatertexte gezeigt werden. In Gegenüberstellung von Jelineks Sprachflächen und ihren szenischen Texten mit durchwegs dialogischer Struktur werden dabei die Grenzen zwischen *dramatisch* und *postdramatisch* verhandelt. Das Augenmerk wird dabei auf die theatralischen Elemente in ihren Texten gelegt. In einem Verfahren, in welchem die implizit entworfene szenische Realität der Texte bestimmt sowie das theatralische Potenzial der Sprache – also die spezifische Theatralität der Texte – untersucht wird<sup>10</sup>, sollen Jelineks Texte analytisch greifbar werden. Dabei ist es meines Erachtens vonnöten, sich von den rein sprachlichen Informationen, welche die Texte liefern, zumindest teilweise zu distanzieren und die Aufmerksamkeit auf jene theatralischen Zeichen zu richten, die den Texten gleichsam eingeschrieben sind. Mit Hilfe einer Theatersemiotik, welche die formale Komplexität der Bühnendarstellung beleuchtet, können Analyseverfahren entwickelt werden, die beim Lesen von szenischen Texten hilfreich sind. So sollen bei der Lektüre die Strukturen der Zeichensprache des Theaters stets mitgedacht werden, um die theatralen Codes im Text dechiffrieren und in ihrer Relation zum sprachlichen Zeichen positionieren zu können. Beim Akt des Lesens und gleichzeitigen Imaginieren einer assoziierten szenischen Realisation gewinnt der Text an Körper, dessen theatralische Physiognomie es zu begreifen gilt. Inwiefern Jelineks Sprachflächen (trotz ihrer Flachheit) Gestalt verleihen können, soll im Rahmen einer Semiotik des Körpers erläutert werden. Bereits beim Akt des Lesens (und nicht unbedingt erst beim Aufführen des Textes) gilt es den Körper im Text auferstehen zu lassen, den Text als Körper des Körpers zu deuten.

Wie Jelinek auf die Entwicklungstendenzen des Theaters mit der Aufforderung nach mehr Theatralität reagiert, lässt sich an ihren Texten ablesen, insbesondere an jenen, die als Abrechnung mit herkömmlichen Theatertraditionen verstanden werden können. So wollte beispielsweise Jelinek mit ihrer Nora<sup>11</sup> nicht nur Ibsen verlassen, sondern mit einem Angriff gegen die „falsche Einheit“<sup>12</sup> das illusionistische Theater überwinden. Der dramatische Emanzipationsversuch ist ihr dabei nicht ganz gelungen, denn der Text vertraut im Wesentlichen doch zu sehr auf das Funktionieren des Dialogs und präsentiert die Figuren als eine Einheit von Sprache und Körper. Radikaler geht Jelinek da schon eher mit dem Wiener Volksstück um, dem sie im *Burgtheater*<sup>13</sup> gehörig an den Leib rückt. Dort lässt sie in einem

---

<sup>10</sup> Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 288.

<sup>11</sup> Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994. S. 7-78.

<sup>12</sup> Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 157.

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 129-189.

„allegorischen Zwischenspiel“ Ferdinand Raimunds Alpenkönig noch einmal auferstehen, um ihn letztlich in der Körperlichkeit, mit der er sich präsentiert, vollends zu zerstören und damit auch dem Wiener Volksstück ein Ende zu setzen. So pompös der Auftritt des Alpenkönigs mit Märchenkahn, Harfenklängen und Lichtspielen – parodistisch überhöht, aber dennoch ganz in der Tradition der Altwiener Zauberstücke – in Szene gesetzt wird, so brutal gestaltet sich auch sein Abgang, wenn er zunächst verbal diffamiert, dann auch körperlich deformiert wird. Was zu Beginn, wie es in der Regieanweisung heißt, nicht sofort bemerkt werden darf, wird spätestens dann evident, wenn die anderen Protagonisten ernsthaft und immer heftiger auf den Alpenkönig einschlagen, so dass sich seine Körperteile zu verstreuen beginnen: Der Alpenkönig ist von Anfang an wie eine Mumie in weißen Binden umwickelt, schon bei seinem Auftritt sind Blutflecken zu sehen. Für Evelyn Annuß ist diese Verfremdung des Raimundschen Alpenkönigs als Verschiebung der Reflexion personalen Nachlebens ins Szenische zu lesen: „Dem in der ‚Bühnenanweisung‘ markierten Raimund-Zitat wird der Tod eingezeichnet, um es als szenische Reflexionsfigur für das Zitieren der Vergangenheit in personaler Form einzusetzen.“<sup>14</sup> Jelinek lässt das Zitat, das der Vergangenheit angehört, erneut auferstehen, verleiht ihm einen Körper, der aber nur scheinbar Form bewahrt und dem die Spuren seiner Zeit eingeschrieben sind. Im Spiel wird es schließlich vollends zerstört und vernichtet. Auf der Bühne wird ein regelrechtes Massaker veranstaltet, bei dem der Alpenkönig Stück für Stück demontiert wird. Die Figur wird sukzessive aufgelöst, und zwar zu Requisiten, wie sie auch im Orgien-Mysterien-Theater Hermann Nitschs zum Einsatz kommen. Fehlt es der Figur schließlich an körperlicher Substanz, bleibt ihr nur mehr die Stimme, die sich körperlos, wie sie nun einmal ist, im Bühnenraum verselbständigt hat. Ein letztes Mal wird die Zauberwelt heraufbeschworen, wenn die Stimme durch den Bühnenraum spukt. Doch was sie sagt, ist nicht als Bedrohung zu lesen; es ist vielmehr ein Abschiednehmen in Zitaten. Mit den Zeilen aus dem Hobellied in Raimunds *Verschwender*<sup>15</sup> (BT 149) darf sich der herbeizitierte Autor noch einmal zu Wort melden, bevor ihm auch stimmlich der Garaus gemacht wird. Wenn Jelinek den Alpenkönig am Schluss auf seine Stimme reduziert, wird dramatisch sichtbar, was Jelinek programmatisch vom Theater fordert. „Ich spreche, daher bin ich“, wird zur Voraussetzung ihrer Figuren; diese „konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen.“<sup>16</sup> Wenn schließlich auch die Schauspieler nicht mehr nur sprechen, sondern überhaupt das Sprechen SIND, dann kann nichts mehr darüber hinwegtäuschen, dass auch der Körper zwecklos ist.<sup>17</sup>

Am Ende bleibt fast nichts zurück. Die Reste des zerstückelten Alpenkönigs werden feinsäuberlich verpackt, und auch die Gondel wird klein zusammengefasst. Als hätte das Zwischenspiel gar nicht stattgefunden, werden die Überreste allesamt beseitigt. Nur die Blutspur bleibt mahnend zurück, als Spur des abwesenden Körpers, die ihn ersetzt und gleichzeitig sein Fehlen markiert. Was Jelinek hier exemplarisch mit theatralischen Mitteln beschreibt, veranschaulicht recht deutlich das Dilemma des Körpers in (literarischen) Texten schlechthin. Literatur ermöglicht es zwar, den Körper zur Sprache zu bringen – einerseits, indem sie ihn zum Thema macht, andererseits, indem sie ihn durch Text ersetzt. Doch der Körper bleibt allem Begreifen äußerlich als das schlechthin Andere des Begriffs an sich. Er scheint nur als Spur eines Abwesenden in Repräsentationen bewusst zu werden.<sup>18</sup> Wenn Christiaan Hart Nibbrig das Wesen des Körpers mit derridascher Terminologie beschreibt,

<sup>14</sup> Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 83.

<sup>15</sup> Raimund, Ferdinand: *Der Verschwender*. In: *Raimunds Werke*. Berlin: Aufbau-Verlag 1969. S. 235-332, hier S. 317.

<sup>16</sup> Roeder: *Autorinnen*. S. 151.

<sup>17</sup> Vgl. Jelinek: „Sinn egal.“ S. 9.

<sup>18</sup> Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan: *Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 18.



legt er die Spur zur Schrift und erklärt den Text zum Körper des Körpers. Schrift ersetzt gleichsam das Bild des Körpers, als Zeichen verweigerter Spiegelung, ohne zu bezeichnen. Beim Akt des Lesens gilt es demnach, den Körper im Text auferstehen zu lassen: „Lesen heißt dann: ihn [den Körper] suchen.“<sup>19</sup> Bei der Spurensuche ist allerdings zu berücksichtigen, dass der menschliche Körper wie auch das sprachliche Zeichen nicht einfach von selbst oder als solche ‚erscheinen‘, sondern immer schon zweifelhafte Produkte eines rhetorischen Lesens sind. Vor allem bei Texten, die für das Theater geschrieben sind, ist es verlockend, sich auf die Suche nach dem Körper zu begeben und in einer assoziierten und/oder inszenierten Realisation den Figuren Gestalt zu verleihen, das Wort gleichsam zu Fleisch werden zu lassen.

Wenn Corina Caduff anhand von Jelineks Theatertexten die verschiedenen Schnittstellen betrachtet, an denen sich sprachliche, imaginäre und reale Körper kreuzen, dann begibt sie sich gleichsam auf die Suche nach dem Körper, wie er sich ihr lesend erschließt, aber auch in Inszenierungen von jelinekschen Texten konkretisiert. Sie betrachtet den Körper bei Jelinek als Fluchtpunkt, auf den sich die Figuren zu- und von dem sie sich wieder wegbewegen. Der Körper verschwindet gleichsam im Text, und zwar nicht nur metaphorisch, „wobei dieses Verschwinden durch die fragmentierten diskursiven Formen der zeitweiligen Körper-Rückkehr in seiner Funktion als Mimesis des verdrängten Körpers sichtbar wird“<sup>20</sup>. Die Lektüre der jelinekschen Texte erweist sich dabei als schwierig, weil die konkreten Körperbilder vorrangig mit nicht-körperlicher Sprache zer-schrieben werden. Jelinek betreibt eine konsequente „Entfleischlichung“ der Figuren; die Körper werden zwar als in der dramatischen Rede reflektierte Gegenstände lesbar, sind aber aufgrund des mangelnden metaphorischen Ausdrucks für den Leser nur schwer bildlich vorstellbar.<sup>21</sup> Auch für Marlies Janz lässt sich die schablonenhafte, nicht-authentische Rede in Jelineks Stücken nicht verkörpern: „An die Stelle von ‚Personen‘ treten körperlose Stimmen.“<sup>22</sup>

## VERSTIMMTE KÖRPER

Dass die Stimmen, die Jelinek in ihre Texte einschreibt, „Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem“<sup>23</sup>, nicht mehr nur an eine Person, einen Körper gebunden sind, ist hinlänglich bekannt. Die Vielstimmigkeit, die durch Montage von Zitaten entsteht, schafft letztlich multiple Figuren, die nicht mehr in einem Körper zu fassen sind und die den einheitlichen Sinn verweigern. Die Figuren sprechen also nicht mehr von sich selbst, sondern es spricht aus ihnen. „Die Stimme quillt uns aus dem Mund“<sup>24</sup>, heißt es bezeichnenderweise in *Wolken.Heim*. Das kollektive Wir, das hier spricht, versammelt die herbeizitierten Stimmen in sich. Das Vorgesprochene wird gleichsam noch einmal gesprochen (und dadurch auch gebrochen). Wer hier spricht, wenn Jelinek ihren Figuren unterschiedlichste Zitate in den Mund legt, ist indessen auf Grund der dramatischen Konzeption des Textes nicht festzumachen. Die Stimmen überlagern sich, gehen ineinander über und treten verwandelt auf.<sup>25</sup> Wenn der Text mit Ausnahme des Titels, einer Danksagung zu Beginn und einer

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 197.

<sup>20</sup> Caduff, Corina: „Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierung des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.“ In: Caduff, Corina u. Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996. S. 154-174, hier S. 165.

<sup>21</sup> Ebd., S. 171.

<sup>22</sup> Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 37.

<sup>23</sup> Jelinek: „Sinn egal.“ S. 8.

<sup>24</sup> Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 135-158, hier. S. 155.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu auch Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 11. Annuß fokussiert mit der rhetorischen Figur der *Prosopopöia* auf die Stimmen, die in Jelineks Stücken laut werden.

Quellenangabe am Ende auf jeglichen Nebentext verzichtet, ist auch seine Theatralität schwer zu fassen. Der Textkörper liefert keine Markierungen mehr, die Konturen verlieren sich in den Textmassen. Die einzige Betonung (oder Betonierung, wie es Jackie in *Der Tod und das Mädchen IV* nennen würde) der Körperform ergibt sich durch die Absätze, durch die der endlos scheinenden Suada zumindest manchmal kurze Pausen gegönnt werden. Ob diese Unterbrechungen allerdings auch einen Sprecherwechsel evozieren, gibt der Text – anders als in *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, wo dezidiert darauf hingewiesen wird, dass die Absätze nicht der Unterscheidung der beiden Protagonistinnen dienen<sup>26</sup> – nicht an. Sie sind auf jeden Fall als Pausen zu lesen, die den Text nicht nur strukturieren, sondern auch rhythmisieren. Sie betonen damit auch die klangliche Qualität, die dem Text anhaftet. Diese ist an das Sprechen gebunden. Der Textkörper kann von sich aus aber nicht die Stimme erheben; sie muss ihm erst verliehen werden (durch lautes Lesen oder durch Rezitation), damit er in einen Klangkörper überführt werden kann. Dass das Sprechen in der Regel aber an einen Körper gebunden ist, ja das Sprechen selbst körperlich ist<sup>27</sup>, führt uns das Theater, gerade indem es Jelineks Texte zum Klingen bringt, vor Augen.

In Stemanns Inszenierung von *Das Werk* in der Uraufführung am Wiener Akademietheater 2003 wird der jelinekschen Sprache dadurch begegnet, dass ein Schauspieler den scheinbar unaufführbaren Text zunächst einfach vorliest. Blatt für Blatt wird dem Textmaterial eine Stimme verliehen, bis endlich doch ein Spiel beginnen kann. Als Vorlesender scheint der Schauspieler noch nicht in seine Rolle geschlüpft zu sein; dennoch setzt er sich bereits heftig in Szene. Mit Gestik und Mimik unterstreicht er seine Schwierigkeiten mit dem Text; die Stimme setzt aus, weil der Text keine Atempause lässt, der Schauspieler aber atmen muss. Bei der Aufführung von *Babel* zwei Jahre später verzichtete Stemann dann zunächst auf den Körper des Schauspielers, indem er Jelineks Text zu Beginn des Stücks dem Publikum über Lautsprecher näher brachte. Die Beschallung kommt aber letztlich nicht ohne den Schauspieler aus. Wenn dieser auch nicht sichtbar ist, bringt er sich dennoch mit seiner Stimme ein, indem er den Text spricht. Die technische Reproduzierbarkeit mag den Körper zwar zum Zeitpunkt der Aufführung entbehrlich erscheinen lassen, doch als Resonanzkörper ist er zu allererst Tonträger, bevor er seine Stimme überträgt. Seine körperliche Absenz bringt aber zugleich seine Präsenz ins Spiel. Denn mit dem Fehlen des Körpers bleibt die Frage, wann und wo denn dieser zu verorten ist: Sitzt er gar hinter der Bühne, während er spricht? Oder hat er schon Wochen zuvor seine Stimme abgegeben, und sitzt dennoch hinter der Bühne, oder im Zuschauerraum, oder ganz wo anders? Die Stimme ist der Vorbote für den Körper des Schauspielers, der sehnsüchtig erwartet wird, damit das Spiel endlich beginnen kann.

Dass das Theater indessen auch ohne Schauspieler auf der Bühne auskommen kann, schreibt Jelinek in *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* fest. Dort werden „zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind“<sup>28</sup>, auf die Bühne gestellt. Beide sprechen miteinander; ihre Stimmen kommen allerdings „leicht verzerrt, aus dem Off“. Wenn hier Jelinek mit ihrem Text ins Genre des Figurentheaters wechselt, ist das nur eine Spielart ihres Versuchs, den Schauspieler von der Bühne zu verbannen und dadurch möglicherweise dem Theater das Leben auszutreiben. Ihr

<sup>26</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003. S. 101-153, hier S. 103: „[...] die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere.“

<sup>27</sup> Stefanie Carp bezeichnet Jelineks Stücke als Körpertexte: „Die Sprache in den Theatertexten von Elfriede Jelinek braucht die Körper. Das Sprechen ist körperlich.“ Carp, Stefanie: „Laudatio auf Elfriede Jelinek.“ In: *Theater der Zeit* (2003), H. 2. S. 4-7, hier S. 6.

<sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V*. S. 7-24, hier S. 9.

Versuch steht ganz in der Tradition eines Edward Gordon Craig, der den menschlichen Körper von Natur aus für kunst-untauglich erachtet. Edward Gordon Craig setzt dem unzuverlässigen und seiner individuellen Subjektivität unterworfenen menschlichen Darsteller die Kunstfigur der Über-Marionette entgegen.<sup>29</sup> Wenn Jelinek ihre riesigen, popanzartigen Figuren kreiert, materialisiert sie gleichsam die craigsche Kunstfigur und erschafft sie neu – aus Wolle. Die (weibliche) Handarbeit, die Jelinek hier vorlegt, ist, was das Material betrifft, mit dem Theatertext *Stecken, Stab und Stangl* verknüpft, in welchem die Figuren in die Häkelarbeit des Bühnenraumes einverleibt werden.

*Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt etc. Die Schauspieler sollen damit, fast unmerklich beginnend, sukzessive immer stärker beschäftigt sein. Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen.*<sup>30</sup>

Die Figuren verstricken sich nicht nur immer mehr mit dem, was sie sagen, sondern sie verstricken sich ineinander, sodass ein textuelles Wollknäuel entsteht, dem nicht zu enttrinnen ist. Zwischendurch spritzt zwar noch ein bisschen Blut, als Zeichen dafür, dass hier noch menschliche Körper im Spiel sind, doch schließlich wird der Fleischer auch diese zur Strecke bringen. Im Schlussbild kehrt er „alles zusammen, Schauspieler, Handarbeiten, Plüschtiere, Häkelgarn“ (ST 68). Die Verschränkung zwischen Schauspielern, ihren Kostümierungen, den Requisiten und dem Bühnenbild, die sich im Laufe des Stückes allmählich abzeichnet, ist am Ende in drastischer Weise vollzogen. Der Rest ist Abfall.

Während sich in *Stecken, Stab und Stangl* die Schauspieler allmählich in der Wolle verlieren, werden sie in *Der Tod und das Mädchen I* gleich ganz durch diese ersetzt. Die Figuren sollen dort aber nicht flach erscheinen; ausgestopft präsentieren sie sich in voller Körperlichkeit. Auch wenn es für den Schauspieler keinen Platz mehr auf der Bühne gibt, heißt das nicht, dass seine künstlichen Stellvertreter nicht trotzdem ein Stück Leben verkörpern. Die Trennung von Körper und (verzerrter) Stimme unterstreicht zwar die Künstlichkeit der Szenerie, doch im Grunde beginnen die Figuren, gerade weil ihnen eine Stimme verliehen wird, zu spielen, zu leben – selbst wenn sie in der Fiktion bereits tot sind oder den Tod darstellen. Am Ende des Textes können sich die Figuren sogar bewegen. Ihre Aktionen sind zwar beschränkt, jedoch von dramatischer Konsequenz. Denn der Jäger zielt nicht nur auf das Schneewittchen, sondern er erschießt es und geht dann mit geschulterter Flinte ab. Wie im Akt des Lesens der Textkörper Gestalt annimmt, so gewinnt im Sprechen die ausgestopfte Figur an Körper. Die Stimme mit ihrer Referenz an das Menschliche belebt gleichsam die Figuren, auch wenn es nicht aus ihnen spricht. Die Stimmen aus dem *Off* sind unterscheidbar und können den Figuren zugeordnet werden. Sie sprechen auch „miteinander“, wie es in der Regieanweisung heißt. In dramatischer Weise entspannt sich ein Dialog zwischen den Figuren, bei dem auf die jeweils andere nicht nur durch die gegenseitige Anrede Bezug genommen wird. Redend erzählen die Figuren auch sich selbst, entlarven ihre Existenz. Schneewittchen, bereits vergiftet, ist auf der Suche nach der Wahrheit, die sie bei den sieben Zwergen zu finden hofft. Doch mit dem Jäger trifft sie nicht auf den Zwerg Wahrheit, sondern auf den Riesen Unwahrheit, der als Tod freilich doch eine Wahrheit verkörpert, nämlich die ultimative. Insofern spielt der Jäger die Rolle der Wahrheit, aus Mangel an besseren Darstellern, wie er selbst zugibt (TM I 13). Dabei erweist sich auch seine Existenz als unwahr. Denn es sei ein Irrtum zu glauben, ihn sehen zu können, sagt er: „Ich bin unsichtbar. Und wäre ich sichtbar, dann gäbe es mich nicht, und Sie würden mich ebenfalls nicht sehen können.“ (TM I 12) Schneewittchen befindet sich in einem Stadium zwischen Sein und Schein. „Warum bin ich noch und nicht nichts [...]?“ (TM I 17) wird zur alles bestimmenden Frage Schneewittchens, auf die der Jäger nur eine Antwort kennt: den Tod.

<sup>29</sup> Craig, Edward Gordon: *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt 1967.

<sup>30</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 15-68, hier S. 17.

Wenn er Schneewittchen totschießt, hört sie zu reden und auch zu fragen auf. Mit dem Verlust der Stimme ist ihr der letzte Rest an Lebendigkeit genommen.

Wenn nun die Stimmen, die in Jelineks Texte eingeschrieben sind, immer noch einen Rest von Lebendigkeit verlauten lassen, dann ist der Körper doch nicht ganz so zwecklos, wie Jelinek postuliert. Allein die Technik scheint Jelineks Forderung realisierbar zu machen, da die Stimme nun durch den Computer generiert werden kann. Schlingensiefel bedient sich dieser Möglichkeit, wenn er in seiner *Bambiland*-Aufführung im Wiener Burgtheater 2003 Jelineks Text mit Mut zum Strich durch eine Computerstimme zum Klingen bringt. Auch wenn in dieser Inszenierung nicht mehr viel von Jelineks Text übrig bleibt, kommt sie wohl doch der Forderung der Autorin nach einem Theater ohne Sinn und Körper am nächsten. Doch selbst dort, wo der Text zum Schweigen gebracht wird und in eine multimediale Bilderflut übersetzt wird, tauchen all die Körper wieder auf. Theater ist eben immer auch Verkörperung: „*Körper: der Zweck*“<sup>31</sup> eben.

---

<sup>31</sup> Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 5-65, hier S. 25.